

## 美國電影中華人形象的演變

◎ 張英進

從現存的默片《嬌花濺血》（*Broken Blossoms*）（格里菲斯 [D. W. Griffith] 執導，1919）算起，美國電影塑造華人形象已有八十五年的歷史。本文選擇六部不同時期的美國電影，歷史地分析、解讀華人形象如何成為美國大眾文化中種族、性別與政治衝突的體現。在二十世紀初，華人曾一度被塑造為熱愛和平、與人為善的形象，如《嬌花濺血》，但由於美國十九世紀末驅趕華人勞工後，「黃禍」意識的延續，好萊塢更熱衷於將華人想像為對白人構成威脅的「野蠻的」他者，如《閩將軍的苦茶》（*The Bitter Tea of General Yen*）（卡普拉 [Frank R. Capra] 執導，1933）。到了中國抗戰及歐美二戰時期，美國宗教救世話語影響下的好萊塢及時推出了《大地》（*The Good Earth*）（富蘭克林 [Sidney Franklin] 執導，1937）之類的影片，讚揚中國婦女的勤勞勇敢及對土地的「原始情感」。而冷戰時期持續不衰的東方主義想像又投射出一批如《蘇絲黃的世界》（*The World of Suzie Wong*）（奎因 [Richard Quine] 執導，1960）宣揚西方「白馬王子」超俗愛情、東方女子感恩獻身的神話故事。美國國內60年代起日益劇烈的種族衝突也使華人一時凸顯成「模範少數族群」，「自願」同化於美國主流白人文化，在銀幕上演出了歌舞昇平的輕喜劇，如《花鼓歌舞》（*Flower Drum Song*）（羅傑斯 [Richard Rodgers] 執導，1961）。作為難得一見反思西方中心的神話影片，《蝴蝶君》（*M. Butterfly*）（克羅嫩貝格 [David Cronenberg] 執導，1993）布下性別迷陣，揭露了西方男人的情感和身份危機，精彩地顛覆了西方冷戰話語及東方主義的敘事模式。

美國電影中的華人形象可以作種種解讀。按學者馬凱蒂（Gina Marchetti）所論<sup>1</sup>：

好萊塢利用亞洲人、美籍華人及南太平洋人作為種族的他者，其目的是避免黑人和白人之間更直接的種族衝突，或逃避白人對美國本土印第安人和西班牙裔人所持悔罪及仇恨交加的複雜心情。

馬凱蒂認為好萊塢電影的敘事運作方式是神話般的，利用多種故事模式迷惑觀眾，如：強姦模式、俘虜模式、誘惑模式、救世模式、犧牲模式、悲劇愛情模式、超俗浪漫模式及同化模式等。本文所分析的影片，都在不同程度上印證了這些好萊塢電影模式經久不衰的影響力。正因為如此，揭示了這些模式的意識形態內涵及其話語運作方式，對我們更深刻地理解好萊塢有著不可忽略的現實意義。

### 一 《嬌花濺血》：種族危機與性別體現

《嬌花濺血》講述一位簡稱「黃人」（亦稱「程環」）的中國人離鄉背井到倫敦謀生，暗戀一位屢遭父親蹂躪的英國少女的悲劇愛情故事。影片開頭即明確表現東西方的文化差異。黃

人到中國佛寺進香，祈求遠赴他鄉後的平安，但他一出寺廟，就遇上西洋水兵聚眾鬧事街頭。東方的和平和西方的暴力一方面揭示了兩種文化的差異，另一方面又體現了種族的性別定型。踏上異域後，黃人的行為與價值取向一直呈女性化，從而與愛爾蘭拳擊手巴羅所體現的西方男性化形成二元對立：前者為文弱、溫雅的店鋪夥記，後者為粗暴、強壯的酗酒工人；前者為浪漫的夢想家，沉溺鴉片，醉心審美，後者為施虐的父親，折磨女兒露西而得快感。露西為黃人店中的東方精美物品而陶醉，黃人熱心獻出絲綢衣料，讓露西得到前所未有的「家」的溫暖。這一跨種族的戀情，威脅了西方父權中心的秩序，巴羅一怒之下鞭打露西致死。趕來營救的黃人與巴羅對峙，一槍擊斃巴羅，將露西的遺體抱回店中，放於牀上，燒香超度，然後用匕首刺心自殺而亡。

馬凱蒂指出《嬌花濺血》標題本身透露了影片中「幻想」的施虐及拜物的本質：吉什（Lillian Gish）扮演的露西像一朵嬌花，生長於貧乏之地，雖如期開放，但不可避免地被蹂躪而凋謝夭折<sup>2</sup>。在影片中，導演格里菲斯為強調東方（女性式的）的溫文細膩和西方（男性式的）的蠻橫粗暴，將黃人的牀鋪同時塑造成一個戰場和祭壇。黃人先是在牀邊細心照料露西飽受創傷的心靈，然後在牀前盡力保衛露西不被巴羅帶回家，最終又在牀邊殉情自殺，完成了現世中不被認同的一段跨種族、跨文化情緣。由於格里菲斯在影片結尾時刻意營造香火縈繞的詩意氛圍和黃人凝視露西遺體和匕首時的跪拜姿態，馬凱蒂等西方學者認為黃人的自殺場景潛意識地表現了一種「戀屍情節」及視覺上的「性快感」，因此更為影片增添欲望和幻想的空間<sup>3</sup>。影片對這種欲望和幻想的定位也體現在露西身上：作為一個未成年的少女，她代表了一種超越性行為的，因此成為可望而不可及的純潔女性。

正因為露西的純潔，施虐的父親成為《嬌花濺血》被抨擊的西方男性文化的掠奪形象。格里菲斯在影片中設置了兩個象徵性的「強姦」場面。第一，巴羅手持象徵「陽具」的鞭子，鞭尾從他的腰間向前垂下，正面威脅著摔倒在地、面色驚慌的露西。第二，露西為躲避父親，藏身在窄小的儲藏間門後，而巴羅怒持利器，砸開門洞，破門而入，將露西揪出毆打。兩個象徵的「強姦」場景都表明了傳統女性在西方專橫的父權制度下的悲慘境況，也體現了影片的自虐—施虐的情節結構。

從性別的角度看，黃人所代表的是另一種當時可能令西方女性所傾心的男性美德，但卻無疑是一種在西方被視為「女性化」的男性形象。勒薩熱（Julia Lesage）稱黃人為「浪漫的英雄」，一個傾向自審、謙卑、文弱、被動而終究無能的善良人。格里菲斯正是利用這個美學化的形象來表達一種道德觀：「亞洲的文明及其利他的精神與歐美的非道德和粗糙相比而光彩耀眼。」<sup>4</sup>為了提高《嬌花濺血》的美學地位，格里菲斯的影片在紐約市首映時，設計了一齣由芭蕾舞演出的序幕，因此將影片定位於貴族及中產階級才能欣賞的高級藝術品，而非當年移民眾多的紐約人花五分錢便可觀看的一般默片<sup>5</sup>。

不可否認，格里菲斯美化種族間的謙讓和互容，在某種程度上是為了緩減他早年影片《國家的誕生》（*The Birth of A Nation*）（1915）中對黑人歧視的描寫所造成的不良效果。這裡，《嬌花濺血》對東方文明的讚美本來為的是緩解西方社會的種族衝突，希望電影觀眾提高修養，認同高雅文化。但從電影史的角度看，格里菲斯在有意無意之間為好萊塢確定了男性華人在銀幕上的一種典型的女性化形象，從此產生深遠的影響。

## 二 《閻將軍的苦茶》：性威脅與俘虜情節

當然，另一類眾所周知的好萊塢男性華人形象與黃人的成另一極端——殺人不眨眼的軍閥或土匪。在《閩將軍的苦茶》裡，專橫跋扈的閩將軍在中國目視無人，根本不把西方女傳教士玫根的善意勸導放在眼裡，當著玫根的面展示他下令集體槍殺戰俘而毫不眨眼的絕對權威。不過，《閩將軍的苦茶》轉而刻意營造閩將軍和玫根之間曖昧的情感遊戲，因此有別於早一年發行的《上海快車》（*Shanghai Express*）（斯滕伯格 [Josef von Sternberg] 執導，1932）。

在《上海快車》中，同樣殺人不眨眼的革命黨首領是一位混血華人，在騎劫京滬快車後，對乘客中紅極一時的西方妓女「上海百合」（迪特里希 [Marlene Dietrich] 扮演）垂涎三尺。為脅迫「上海百合」就範，他一方面威脅要用火鉗弄瞎英國醫生（「上海百合」以前的情人），另一方面強迫「上海百合」同車廂的中國妓女慧菲與他過夜。《上海快車》因此融合了好萊塢的強姦模式和俘虜模式，強調了華人對西方人的性威脅。按弗洛伊德的理論，瞎眼是男性去勢的象徵，而革命黨首領用火鉗燙傷一個德國鴉片商則意味著象徵性的強暴佔有之舉。

《上海快車》的轉折點是慧菲意外地復仇殺死了強姦她的革命黨首領，從而解救了京滬快車上的「俘虜」，也完成了影片結尾處「上海百合」與英國醫生的愛情夢。在復仇一場戲裡，導演斯滕伯格以其特有的神秘場面營造，將華裔影星黃柳霜（Anna May Wong）扮演的慧菲的巨大身影投射到牆壁上，通過撲朔迷離的光影交錯，重現了黃柳霜自《巴格達盜賊》（*The Thief of Baghdad*）（沃爾什 [Raoul Walsh] 執導，1924）之後所體現的陰險毒辣、深奧莫測的東方「龍女」或「蜘蛛女」的形象。但是，華人的性威脅一旦解除，《上海快車》即以好萊塢固有的白人之間的男女愛情大團圓結局。

回到《閩將軍的苦茶》，中國軍閥與白人女傳教士之間的愛情則難以在常規的好萊塢模式中發展。影片開頭，玫根初抵中國與她的白人未婚夫相見，不期在兵荒馬亂中落入閩將軍的行宮。與《上海快車》中的革命黨首領相反，閩將軍雖傾心玫根卻不強加己意。相反，他讓玫根盡其福音傳教的義務，自由活動於行宮中，在情感遊戲之間證明了最終是誰感化了誰。由於玫根輕信閩將軍之妾，使閩將軍軍事機密外露，軍火列車被打劫一空，從此閩將軍喪盡權勢，眾叛親離。

有趣的是，隨著閩將軍權勢的削弱，他在玫根眼裡的「文明」程度則不斷增加，從一個野蠻的劊子手漸漸變成風度翩翩的紳士。閩將軍的變化在玫根的一場白日夢中充分體現出來。玫根先是夢見閩將軍以毫無浪漫色彩的遊俠形象出現，這遊俠酷似當時在好萊塢盛行（1926–52年間共出品四十六部）的偵探片系列《陳查理探長》（*Charlie Chan*）中女性化的陳查理探長，隨後閩將軍又以一副猙獰的、色情的傅滿洲的形象出現，追逐玫根不放，使她從夢中驚醒。閩將軍在玫根的夢中扮演了好萊塢假設的華人男性的兩個極端：其一，善良但女性化或無性威脅的男子，如陳查理或早期的黃人；其二，陰險野蠻的惡魔，如傅滿洲或1936–40年間影片《飛俠哥頓》（*Flash Gordon*）系列中要征服世界的華人奸臣「無情的明」（Ming the Merciless）。

玫根的夢既表達了好萊塢對華人男子形象二元對立的思維，也揭示了這種對立實際上來源於西方人內心的矛盾，一方面嚮往異國的奇情，另一方面又恐懼他者的威脅。與自己普通乏味的未婚夫相比，在玫根眼中的閩將軍既是性威脅又是性誘惑，等到片尾閩將軍人去財空時，玫根寧願留下來服侍閩將軍。她穿上閩將軍贈送的絲綢中裝，跪在閩將軍跟前，但一切都已太晚了，因為閩將軍此時已服毒自殺，面帶性征服異族女性勝利後的欣慰而逝，留下玫根一

人在遺棄的行宮裡哀嘆人世蒼涼，命運叵測。

《閻將軍的苦茶》在一些細節上回應了《嬌花濺血》，玫根身著絲綢中裝與露西相仿，而閻將軍的自殺更與黃人相似。從象徵意義來看，這兩部影片——加上《上海快車》中革命黨首領的遇刺——都證實了好萊塢敘事模式對華人男子至少是要象徵性「去勢」的欲望，即從銀幕上根本除去華人對西方女子的性威脅。不難想像，好萊塢從此很少再編織華人男性與西方女性的愛情故事，取而代之的是西方白馬王子征服東方美女的演繹不盡的纏綿情愛（如本文第四節將述）。

### 三 《大地》：農婦土地與原始情感

馬凱蒂推測《閻將軍的苦茶》將中國描述成「一個任何事情都可能發生的奇異、危險、混亂的地方」，為的是轉移當年飽受經濟蕭條之害的美國觀眾的注意力<sup>6</sup>。這一推測也許言過其實，但數年後《大地》對中國災荒和貧窮的渲染，的確可能給美國觀眾一種高人一等的自豪感：美國社會已經進入了現代化，而中國人卻還在水深火熱中掙扎。美國觀眾的自豪感還可以來自他們宗教救世的信仰：中國農民像美國建國初期的拓荒者一樣，本著對土地堅定不移的信念，克服天災人禍，建立屬於自己的家園。《大地》改編自在中國生長的美國傳教士後裔賽珍珠(Pearl S. Buck)的同名英文暢銷小說，其中的基督教關聯自然不言而喻。

《大地》中的中國農婦勤勞勇敢的形象，被稱為是美國電影史上的突破，一改早先刻板的華人形象（如鴉片病鬼、滑稽廚師、洗衣店員等配角，及前文所提陰險妖女和野蠻軍閥等主角）。影片描述一位農婦歐蘭歷盡千辛萬險，生兒育女，勤儉節約，默默地幫丈夫種田持家，在荒年也堅決不肯賣地，而寧願沿途乞討到南方，維護了立家的根本，最後又為丈夫納妾安度晚年。影片結尾，歐蘭悄然病死，丈夫望著窗外的桃樹，緬懷妻子而感嘆：「歐蘭，你就是土地。」厄爾林(Richard Oehling)認為影片中中國農民對土地的熱愛是西方人無法想像的，只有在「原始的」中國才可以理解。厄爾林進一步指出，「《大地》使中國農民的形象變得真實可愛，成功奠定了後來40年代戰爭片中中國農民形象的塑造。」<sup>7</sup>誠然，另一部改編自賽珍珠小說的影片《龍籽》(Dragon Seed) (康韋[Jack Conway]與比凱[Harold S. Bucquet]聯合執導，1944)同樣渲染中國農民對土地的熱愛，為了不讓日兵收獲糧食，他們自願放火燒毀田園農莊，進山避難，讓兒女加入游擊隊保衛土地。

《大地》代表的形象突破與時局有著密切的關係。一方面，日本的入侵使中國成為美國的盟友；另一方面，好萊塢接受《上海快車》和《閻將軍的苦茶》等片在中國屢遭抗議而禁演的教訓，在《大地》拍攝時邀請中國官員預審劇本，到中國購買道具，又在洛杉磯動用眾多華人自願者參與攝製<sup>8</sup>。雖然中國官方對完成的影片不盡如意，但雷納(Luise Rainer)扮演歐蘭的成功，使她榮獲當年奧斯卡的最佳女主角大獎。值得說明的是，時至40年代，好萊塢明文規定男女主角不得由少數族群人扮演，使得白人演員為「扮黃臉」而化妝得奇形怪狀，面目全非，絲毫談不上甚麼真實或美感。

但時過境遷，《大地》影響之深遠還表現在這類影片培養了幾代西方觀眾對中國形象單一、片面的認識：中國等同鄉村、土地、民俗、農婦。可以推測，熱愛土地和勤勞勇敢的品質，不能不說是西方觀眾80年代以來偏愛中國第五代導演所代表的、類似《黃土地》(陳凱歌執導，1984)和《紅高粱》(張藝謀執導，1987)這些反映舊中國的「民俗電影」的潛在因素。同樣，歐蘭的執著性格也為西方觀眾認同《秋菊打官司》(張藝謀執導，1992)和《二

嫫》（周曉文執導，1994）這類山區農婦出家門說理、求生的中國當地農村題材的電影打下堅實的基礎。當然，對好萊塢而言，這些影響已屬後話<sup>9</sup>。

#### 四 《蘇絲黃的世界》：白馬王子與超俗愛情

到了放映《蘇絲黃的世界》的60年代，「扮黃臉」現象已經結束，女主角已由華人扮演。這部東方主義色彩濃厚的愛情片描寫美國白人畫家羅伯特到香港尋求自我，愛上蘇絲黃小姐，克服種族、階級和文化的鴻溝，有情人終成眷屬。蘇絲第一次在輪渡遇見羅伯特即以不標準的英文宣稱自己是「美琳」，一位富家「處女」。羅伯特進入九龍城，街道兩側擁擠的貨攤、行人和車輛組成一幅東方主義視野中典型的雜亂無序的第三世界城市景象。這一景象令人回想起《上海快車》片頭京滬快車被北京古城的行人和動物阻擋的景象，而時隔近三十年，兩個景象都表示西方文明的視野對第三世界落後的無奈。然而無奈並不同無能，在《蘇絲黃的世界》裡，羅伯特即肩負起改變東方落後無知的責任。他在所住旅店的酒吧裡發現「美琳」原來名叫蘇絲，是當地頗負盛名的舞妓。潑辣、迷人的蘇絲，在羅伯特面前展示自己性感的身體。為了拯救蘇絲「墮落」的靈魂，羅伯特請蘇絲作模特兒，挖掘她所體現的東方美，從而逐漸改變了她個人形象的藝術品味。

《蘇絲黃的世界》依據東方主義的典型話語模式，讓羅伯特代表西方文明的視野重新解讀「愚昧的」東方，創造出東方人所「不能理解」的「新」意義。一天，羅伯特驚訝地發現蘇絲穿了一套在街上買來的昂貴的歐式服裝，責怪她「沒有任何美感」，裝扮得像「下賤的歐洲街頭妓女」，進而將蘇絲脫個半裸，在銀幕上演了一齣脫衣舞。諷刺的是，羅伯特從來不曾為蘇絲作香港街頭妓女的中國服飾提出異議。更諷刺的是，他讓蘇絲穿上他為她購買的中國古裝行頭，將她裝扮成西方人想像中的「東方公主」。這裡，羅伯特重新「創造」東方，為的是強調自己的主體性：是他讓西方的「藝術品味」在不知自身價值的東方女性身上「體現」出來。他將作為古裝公主的蘇絲繪入畫中，從此創造出另一個比現實「更美」的蘇絲，而絲毫不顧蘇絲本人是否認同這種「美」的體現。

似乎單讓羅伯特在藝術上「拯救」蘇絲還不夠，《蘇絲黃的世界》又讓羅伯特在影片高潮時演出了英雄救美的驚心動魄場面。蘇絲與羅伯特同居後經常不辭而別，消失幾天後才重返。心懷疑惑的羅伯特跟蹤後發現原來蘇絲有個私生子，寄養在山上的貧民窟裡。適值香港大雨傾盆，山洪暴發，危及貧民窟。蘇絲為救孩子，衝破警察的阻攔，冒雨奔向山腰。羅伯特緊跟其後，在釘蓬被洪水衝垮前救出蘇絲，但孩子已不幸身亡。影片結尾時，蘇絲在廟宇燒香為孩子的亡靈超度，答應同羅伯特移居美國，因此滿足了白馬王子的心願。如果說電影中的孩子一般代表將來，那麼蘇絲的孩子代表的便是第三世界沒有前途的將來。所以，作為第三世界貧困、落後的記憶標誌，這位無辜的私生子就在好萊塢的超俗愛情故事裡輕而易舉地一筆勾銷了，因為影片要觀眾憧憬的是蘇絲脫離第三世界後與白馬王子在西方世界的幸福前程。

其實，《蘇絲黃的世界》並不完全是一個簡單的愛情故事，而是設置了一個三角戀情節。英國富商之女凱·奧尼爾傾心羅伯特，主動出擊，令羅伯特處於被動。為解決羅伯特經濟上的拮据，凱安排羅伯特的畫到海外展售。對蘇絲的愛情挑戰，凱先是不屑一顧，信心十足，但最終情場敗北。我們該如何解釋影片所設計的凱的失敗呢？首先，馬凱蒂從女性主義批評出發，認為凱代表了二戰後受女權主義影響的能幹的「新女性」，其咄咄逼人對男性而言，是一種「象徵性去勢」的威脅。凱的情場敗北因此是對各種膚色的婦女提出的一個警告：為了

吸引並保住你的男人，你必須保持男人對你的欲望<sup>10</sup>。其次，羅伯特拒絕凱的愛情也許暗示了好萊塢對勢利的英國貴族傳統的批判和對「平等的」美國民主價值的認同，因此暗示美國將替代英國成為新的殖民帝國。第三，從傳統的殖民主義心態來看，羅伯特放棄凱而追求蘇絲，表達的不僅僅是對東方美女的愛戀，更是西方帝國擴張的想像：佔有異國女人象徵性地等同於佔有異國土地，佔有異國土地也意味著可能佔有異國女人及異國女人所體現的美<sup>11</sup>。羅伯特正是通過這種佔有，完成了西方自我的重新定位。

西方白馬王子征服東方賢淑美女的好萊塢誘惑模式從此取代了早期曖昧的東方男子與西方女子的愛情故事，既在美學上豐富了東方主義的敘事，又在意識形態上支持了西方的冷戰策略。同樣發生在香港的另一個超俗的愛情故事是由韓素音自傳改編的《生死戀》（*Love Is a Many-Splendored Thing*）（亨利·金[Henry King]執導，1955）。影片在對抗共產主義意識形態的立場至少表現在兩個細節上。其一，韓素音在新中國成立後不願回國而寧可留在香港，繼續與有婦之夫的美國情人談戀愛。其二，美國情人作為戰地記者進入朝鮮戰爭的前線而陣亡，韓素音對他的悲傷懷念，讓私人情感的淚水淹沒了朝鮮戰爭錯綜的國際政治背景。美國情人的死亡在影片前半部的超俗浪漫模式之外增加了悲劇愛情模式的感染力，而這感染力的影響在新世紀之交時、好萊塢和華裔合拍的《庭院裡的女人》（*Pavilion of Women*）（嚴浩執導，2001）中仍然清晰可見。同樣選擇超俗浪漫模式和悲劇愛情模式，由賽珍珠小說改編的《庭院裡的女人》描述了一位美國福音傳教士與中國江南富家婦人的婚外戀，從而在誘惑模式中又融合了基督教意味濃厚的救世模式和犧牲模式。

## 五 《花鼓歌舞》：移民故事與文化異同

如果說西方中心的意識形態在以上分析的電影中都以主流話語的形式出現，《花鼓歌舞》則通過華裔移民主動認同美國文化的同化模式，表現西方中心的無所不在。這部改編自暢銷百老匯歌劇的電影全部由華人扮演，通過愛情三角的價值設計和兩代移民的觀念衝突，既讚美了孝順、賢惠等傳統中國美德，又支持華人接受主流文化、享受現代文明的意願。香港在影片中是美麗和她父親非法移民的出發地，他們躲在船艙的木桶堆裡漂洋過海來到舊金山。美麗自幼許配給他人，此行正是為踐婚約。父女初到舊金山，人生地不熟，幸虧美麗靈機一動，在唐人街唱一曲花鼓歌，讓有心人帶見夫婿（一位開餐館的花花公子）。但花花公子傾心舞女琳達，而琳達又愛慕吉姆。花花公子介紹美麗到吉姆的父親家暫時居住，賢惠的美麗打動了吉姆恪守中國傳統的父親，使他有心為吉姆拉線，從而使吉姆陷入兩難的三角戀。一次吉姆與琳達驅車郊遊，琳達親吻吉姆，讓他享受「美國式的」愛情表示，但如同《蘇絲黃的世界》中的羅伯特，內向的書生吉姆在咄咄逼人的新女性面前頗不自在。

琳達代表西化的新女性，在她出浴化妝的性感歌舞場景裡充分體現出來。面對數面化妝鏡，她高歌一曲〈我欣賞做一個女孩〉，在鏡前盡情舒展自己的酥肩玉腿和柔美腰肢，還對觀眾屢送秋波。這裡，琳達不但代表西方男性心目中妖艷迷人的東方美女（所謂溫順的「中國娃娃」），也表現年輕的華裔完全接受物質化的豪華現代生活。這種現代生活的「未來性」也出現在琳達表演的另一個場景，一個與花花公子共建小家庭的夢幻片段。豪華的建築、裝修和家具、電器渲染舒適的生活，孩子們的追逐、打鬧更增添家庭的喜慶氣氛。尤其是從電視機中破鏡而出的西部牛仔和印第安人加入孩子和父母的追逐，美國種族衝突的歷史似乎早已被人遺忘，明天就是這麼溫馨美好<sup>12</sup>。

但現實中，花花公子和美麗的婚期已到，憂鬱的美麗雖不滿父母包辦的婚姻，卻也束手無

策。無意中，她看到電視節目裡墨西哥偷渡婦女在關鍵時刻宣布自己是非法移民而逃避包辦婚姻。第二天在婚禮上，美麗如法炮製，背出英文台詞，花花公子的母親立刻宣布婚姻無效，吉姆隨即表示願意娶美麗為妻，得到父親的准許。影片終於在吉姆和美麗、花花公子和琳達兩對婚禮、四喜臨門的氣氛中落幕。

《花鼓歌舞》不僅掩蓋了當年美國日益劇烈的種族衝突，抹煞歷史，粉飾太平，而且還設計了一個各取所需、皆大歡喜的大團圓結局。傾向中國傳統美德的吉姆和美麗與沉溺西方物質生活的花花公子和琳達終成眷屬，表示美國這個移民國家可以容納各種趣味、各種理想。這一「融合」主題在另一首歌曲〈大雜碎〉中得以展示：美國社會就像美國人發明的中國菜「大雜碎」，蔬菜、肉類樣樣都有，而且味道不錯。眾人高唱〈大雜碎〉這首歌的場合是吉姆的姑姑宣誓加入美國籍的日子，其用心不言而喻。作為美國「新發現的」模範少數族群，華裔似乎避免衝突而追求融合，因此成為好萊塢同化模式的最佳選擇。

不可否認，《花鼓歌舞》中歌舞昇平的唐人街只是好萊塢自欺欺人的掩飾。在西方主流文化裡，唐人街如同軍閥混戰時的中國，是暴力和危險的象徵。唐人街這種惡劣的形象到了80年代仍未消解。《龍年》（*Year of the Dragon*）（奇米諾 [Michael Cimino] 執導，1985）即將紐約的唐人街描述成黑社會壟斷、暗殺成風地獄般的社區，唯有一位改姓「懷特」（White 意指「白人」）、願為美國越戰戰敗而「復仇」的白人警探孤軍奮鬥，對唐人街開戰。受西方中心與東方主義話語的雙重鉗制，懷特先在一次餐館槍戰中「英雄救美」，但不久就強暴了美麗的華裔電視台女記者，進而肆意佔用她的公寓進行反黑幫活動。懷特的行為再次證明「佔有異國女人即佔有異國土地」的殖民心態，只是《龍年》的異國就在紐約，而這「異國論」又進一步揭示，美國主流文化從未將唐人街視為美國本土社會的一部分。應該注意的是，80年代的美國華裔社會已漸漸成熟，華人社團聯名向好萊塢抗議影片辱華，逼使《龍年》在公映時不得不在片頭加上「純屬虛構」之類欲蓋彌彰的遁詞。

## 六 《蝴蝶君》：性別迷陣與身份危機

對西方中心的神話進行最徹底顛覆的影片之一是《蝴蝶君》。影片的故事在兩條重疊的線索中發展：一是冷戰時期東西方之間錯綜複雜的間諜戰，二是東方主義話語中典型的西方男子征服東方女子的愛情遊戲。這裡說「遊戲」，是因為東西方之間猶疑不定的性別—政治迷陣的最終結局，是東方仍然是謎一樣地不可思議，而西方到頭來自欺欺人，意欲征服他人卻無情解構了自己。

影片開始，法國駐北京使館外交官加利馬爾在一次音樂會上被宋麗玲演唱意大利歌劇《蝴蝶夫人》的美妙歌聲感動，愛慕之心油然而生，主動追求宋麗玲。宋麗玲不無嘲諷地提醒加利馬爾，歌劇《蝴蝶夫人》之美是西方人幻想出來的美，不一定被東方人所認同。這部歌劇讚頌一位日本女子因美軍情人離別後哀訴其思念之情，數年後發現情人已娶白人太太而痛苦不堪，殉情自殺，以完成一種堅貞不移的理想。然而，加利馬爾無法從東方主義這種刻板的單向思維中自拔，自認是一位西方男子氣十足的白馬王子，理所當然地要征服才貌雙全的東方美女。加利馬爾幾經周折後如願以償，佔有了宋麗玲的身體，在文革中回法國後又驚喜地得知宋麗玲像《蝴蝶夫人》故事所述為他生了個孩子。當他們離別多年在法國重逢後，加利馬爾驚訝地發現過去的一切都是騙局，宋麗玲原來是中國間諜，兩人因此雙雙入獄。更驚人的是法庭宣布宋麗玲是位男性，醜聞公開後一時成為頭條新聞。

其實，這一聳人聽聞的間諜案取材於法國真實的故事，影片改編自黃哲倫的同名暢銷舞台劇。徹底顛覆西方中心神話的高潮設在影片結尾，此時宋麗玲被法國驅逐出境，乘機回國，而加利馬爾則在監獄裡自演一齣《蝴蝶夫人》後在極端痛苦中自殺。加利馬爾的自殺場景意韻深遠。他一邊用錄音機播放一曲哀怨的《蝴蝶夫人》，一邊以蝴蝶夫人的扮相粉墨登場，面對走廊上觀看的囚犯宣布：「我，加利馬爾，就是蝴蝶夫人。」然後用破碎的化妝鏡片自盡，而不知就裡的觀眾還在為他精彩的表演熱烈鼓掌。加利馬爾自殺表演時的誠懇自白揭示了西方想像中的東方美女最終不過是一個幻想，一個可望而不可及的概念，這個概念促使西方男子追逐幻想中的東方，最後意識到這個終生期待的幻想不在異國，而在自身的表演中！加利馬爾最精彩的自身表演也是他自我終結的時刻：他不再幻想佔有蝴蝶夫人（他原先佔有的蝴蝶夫人宋麗玲早已無情地欺騙了他），因為此時此地他自己已經成為蝴蝶夫人（一個永遠不會欺騙他的「她」）。

加利馬爾一生所竊取的間諜情報中沒有任何一條比他生命終結時所發現的事實更真實：東方主義的完美男人（白種人）和完美女人（東方人）歸根結底都不過是西方話語製造出的幻想。周蕾因此指出，加利馬爾死心塌地地按這種幻想生活，以致走向極端而自戀自身（即自己的幻想）而死<sup>13</sup>。好萊塢故事的迷惑模式在影片《蝴蝶君》中繞了一大圈後回頭顛覆了自己：西方男性（加利馬爾）—東方美女（宋麗玲）—蝴蝶夫人（宋麗玲）—蝴蝶夫人（加利馬爾）。換成性別表述，他（西方男性）所幻想的她（蝴蝶夫人）最終不過是幻想本身（他和她的一體性），西方中心內在的身份危機由此揭曉。

顯然，影片《蝴蝶君》對西方中心的顛覆是從西方男性身體（自我中心）開始做起。蘇內爾（Asuman Suner）認為，現代主義意義上的男性主體性表現在身體對自然的完全控制，一旦經歷變化、變異後身體失控，男性就因邊界的模糊或瓦解而恐慌，其主體性也瀕於崩潰，所以《蝴蝶君》不妨作為後現代的恐怖片來解讀<sup>14</sup>。由此看來，加利馬爾—蝴蝶夫人二者的可互換性從根本上瓦解了東西兩方和男女性別的界限，顛覆了西方冷戰和東方主義的雙重話語，對西方觀眾造成「恐怖」效果。影片《蝴蝶君》精彩地解構了「殖民女性」（既對女性的殖民和被殖民者的女性化）這一西方話語策略，出其不意地來一個男性殖民者（西方）自身的女性化，而且將後者作為西方殖民幻想的本質。顛覆的結果是，西方中心本身是空洞乏味的，西方（男性）的主體性是危機重重的，靠幻想東方離奇、美妙的故事（如《蝴蝶君》及其他本文分析的影片）來充實自己嚮往擴張的殖民和佔有的欲望。

影片《蝴蝶君》表明，對西方而言，東方終究是不可知的。西方想像出的華人形象宋麗玲主動向西方中心交還了東方主義所要的幻想：完美的女人（東方情人）和蝴蝶夫人（悲劇美），但他（她）同時也讓西方看到西方所不願面對的冷戰事實：「背信棄義的」中國間諜和危機重重的西方主體。宋麗玲因此同時體現了西方視野中東方的迷人（愛情）和危險（死亡），二者合力摧毀了加利馬爾（自大、自負而自欺的西方代表）。不可否認，華人形象的這種雙重性正是長期以來驅使好萊塢敘事欲望的一個動力：幻想他者，編造愛情，滿足觀眾，擴張自我。在好萊塢的想像中，華人就像隱藏在奇觀的面具背後謎一般的東方女人（華人男性因此必須女性化，從黃人到宋麗玲皆如此設計），既誘人銷魂落魄又危及生命安全。但這奇觀的面具本身也是好萊塢的虛構之一。面具背後並沒有甚麼隱藏的真實，因為這面具本身就是好萊塢的真實，或真實的好萊塢：一個奇觀的造夢機器，不停地在種族、性別與政治的交錯層面間虛構自己的故事。

## 註釋

- 1; 2; 3; 6; 10 Gina Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1993), 6; 41; 44; 49; 115-16.
- 4 Julia Lesage, "Artful Racism, Artful Rape: Griffith's Broken Blossoms", in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill (London: BFI, 1987), 239.
- 5 參見Russell Leong, ed., *Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts* (Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center and Visual Communications, Southern California Asian American Studies Central, 1991), 133-43.
- 7 Richard Oehling, "The Yellow Menace: Asian Images in American Film", in *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, ed. Randall Miller (Englewood, N.J.: Jerome S. Ozer, 1980), 195-96.
- 8 Kevin Brownlow, "Sidney Franklin and The Good Earth (MGM, 1937)", *Historical Journal of Film, Radio and Television* 9, no. 1 (1989): 79-89.
- 9 參見Yingjin Zhang, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2002), 240-44.
- 11 參見Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge, 1995).
- 12 參見David Palumbo-Liu, *Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier* (Stanford: Stanford University Press, 1999).
- 13 Rey Chow, *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading* (Bloomington: Indiana University Press, 1998), 23.
- 14 Asuman Suner, "Postmodern Double Cross: Reading David Cronenberg's *M. Butterfly* as a Horror Story", *Cinema Journal* 37, no. 2 (Winter 1998): 50.

張英進 美國斯坦福大學比較文學博士，現任美國加州大學聖迭哥校區文學系比較文學與中國研究教授。著作包括英文專著 *The City in Modern Chinese Literature and Film*、*Screening China* 及 *Chinese National Cinema*。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》2004年6月號總第八十三期

© 香港中文大學

本文版權為香港中文大學所有，如欲轉載、翻譯或收輯本刊文字或圖片，必須先獲本刊書面許可。